

JEROME BRUNER

Actos de significado

MÁS ALLÁ DE LA REVOLUCIÓN COGNITIVA

Traducción de

Juan Carlos Gómez Crespo y José Luis Linaza

ALIANZA EDITORIAL

2009

CAPÍTULO 2

LA PSICOLOGÍA POPULAR
COMO INSTRUMENTO DE LA CULTURA

I

En el primer capítulo he contado la historia de cómo la revolución cognitiva se vio desviada de su impulso originario por la metáfora del ordenador, y he defendido la idea de que es necesario renovar y reanimar la revolución original, revolución inspirada por la convicción de que el concepto fundamental de la psicología humana es el de *significado* y los procesos y transacciones que se dan en la construcción de los significados.

Esta convicción se basa en dos argumentos relacionados entre sí. El primero es que, para comprender al hombre, es preciso comprender cómo sus experiencias y sus actos están moldeados por sus estados intencionales; y el segundo es que la forma de esos estados intencionales sólo puede plasmarse mediante la participación en los sistemas simbólicos de la cultura.

Voy a exponer el esqueleto del razonamiento que desarrollaré a continuación. Lo primero que quiero hacer es explicar qué es lo que entiendo por «psicología popular» como sistema mediante el cual la gente organiza su experiencia, conocimiento y transacciones relativos al mundo social. Tendré que detenerme un poco en la historia de esta idea para dejar más claro cuál es su papel en la psicología cultural. Luego pasare a ocuparme de algunos de los componentes cruciales de la psicología popular, lo cual me llevará, por último, a centrarme en la cuestión de qué clase de sistema cognitivo es la psicología popular. Como su principio de organización es narrativo en vez de conceptual, me ocuparé de la naturaleza de la narración y cómo se construye en torno a expectativas establecidas o canónicas, y el manejo mental de las desviaciones respecto a dichas expectativas. Pertrechados con estas armas, echaremos un vistazo más detenido a cómo organiza la narración nuestra experiencia, utilizando como ejemplo la memoria humana. Finalmente, explicaré el proceso de «construcción del significado» a la luz de todo lo dicho hasta ahora.



IV

Tenemos que concentrarnos ahora de forma más directa en las narraciones: qué son, en qué se diferencian de otras formas de discurso y otros modos de organizar la experiencia, qué funciones pueden desempeñar, y el porqué de su poder de atracción sobre la imaginación del hombre, ya que nos va a resultar necesario comprender mejor estas cuestiones si queremos captar la naturaleza y el poderío de la psicología popular. Por consiguiente, me voy a permitir exponer, de forma preliminar, algunas de las propiedades que presentan las narraciones.

Quizá su propiedad más importante sea el hecho de que son inherentemente secuenciales: una narración consta de una secuencia singular de sucesos, estados mentales, acontecimientos en los que participan seres humanos como personajes o actores. Éstos son sus componentes. Pero estos componentes no poseen, por así decir, una vida o significado propios. Su significado viene dado por el lugar que ocupan en la configuración global de la totalidad de la secuencia: su trama o *fábula*. El acto de comprender una narración es, por consiguiente, dual: tenemos que captar la trama que configura la narración para poder dar sentido a sus componentes, que hemos de poner en relación con la trama. Pero la configuración de la trama debe, a su vez, extraerse a partir de la secuencia de

acontecimientos. Paul Ricoeur, parafraseando al filósofo de la historia británico W. B. Gallie, expresa sucintamente la cuestión:

Una historia describe una secuencia de acciones y experiencias de un determinado número de personajes, ya sean reales o imaginarios. Estos personajes se representan en situaciones que cambian... [a] las que reaccionan. Estos cambios, a su vez, revelan aspectos ocultos de las situaciones y de los personajes, que dan lugar a una situación problemática que requiere nuevos pensamientos o acciones, o ambas cosas a la vez. La respuesta que se da a esta situación hace que concluya la historia¹⁵.

Más adelante comentaré muchas más cosas sobre estos cambios, situaciones problemáticas y demás, pero por ahora es suficiente con lo dicho.

Una segunda característica de las narraciones es que pueden ser «reales» o «imaginarias» sin menoscabo de su poder como relatos. Es decir, el *sentido* y la *referencia* de un relato guardan entre sí una relación anómala. La indiferencia del relato a la realidad extralingüística subraya el hecho de que posee una estructura interna respecto al discurso mismo. En otras palabras, lo que determina su configuración global o trama es la secuencia de sus oraciones, no la verdad o falsedad de esas oraciones. Es esta peculiar secuencialidad la que resulta indispensable para el significado de un relato y para la forma de organización mental mediante la cual es captado.



V

Otra característica crucial de la narración, como ya hemos señalado de pasada, es su especialización en la elaboración de vínculos entre lo excepcional y lo corriente. De esta cuestión vamos a ocuparnos ahora. Me voy a permitir comenzar planteando un dilema aparente. La psicología popular se encuentra investida de canonicidad. Se centra en lo

esperable y/o lo usual de la condición humana. Dota a ambos de legitimidad o autoridad²¹. Sin embargo, posee medios muy poderosos construidos a propósito para hacer que lo excepcional y lo inusual adopten una forma comprensible. Porque, como he reiterado en el capítulo introductorio, la viabilidad de una cultura radica en su capacidad para resolver conflictos, para explicar las diferencias y renegociar los significados comunitarios. Los «significados negociados», que según los antropólogos sociales y los críticos culturales son esenciales para la conducta de una cultura, son posibles gracias al aparato narrativo de que disponemos para hacer frente simultáneamente a la canonicidad y la excepcionalidad. Así, aunque una cultura debe contener un conjunto de normas, también debe contener un conjunto de procedimientos de interpretación que permitan que las desviaciones de esas normas cobren significado en función de patrones de creencias establecidos. La psicología popular recurre a la narración y la interpretación narrativa para lograr este tipo de significados. Los relatos alcanzan su significado explicando las desviaciones de lo habitual de forma comprensible, proporcionando la «lógica imposible» a la que hacíamos referencia en la sección anterior. Lo mejor es que examinemos esta cuestión con más detenimiento ahora.

Comencemos por lo «corriente» o lo «habitual», lo que la gente da por supuesto en relación con la conducta que se produce a su alrededor. En cualquier cultura, por ejemplo, damos por supuesto que la gente se comporta de manera adecuada respecto a la situación en que se encuentra. Roger Barker dedicó veinte años de sagaz investigación a demostrar el poder de esta regla social aparentemente tan banal²². Se espera que la gente se comporte de acuerdo con las situaciones con independencia de cuáles sean sus «papeles», de que sean extrovertidos o introvertidos, independientemente de cuáles sean sus puntuaciones en el MMPI o de cuáles sean sus ideas políticas. En palabras de Barker, cuando entramos en una oficina de correos, nos comportamos en plan de «oficina de correos».

En cambio, cuando nos encontramos ante una excepción de lo corriente y le pedimos a alguien que nos explique qué está pasando, la persona a la que interpelamos nos contará prácticamente siempre una historia en la que habrá *razones* (o alguna otra especificación de un estado intencional). Además, la historia, casi invariablemente, consistirá en la descripción de un mundo posible en el que se hace que, de algún modo, la excepción que se ha encontrado tenga sentido o «significado». Si alguien entra en la estafeta de correos, despliega una bandera americana y empieza a agitarla, nuestro interlocutor, desde su psicología popular, en respuesta a la pregunta que nuestra perplejidad nos hace formularle, nos dirá que probablemente hoy se celebra alguna fiesta nacional y que se le había olvidado, que tal vez alguna sociedad

benéfica de Correos está realizando una cuestación, o puede que sencillamente diga que el hombre de la bandera es algún chiflado nacionalista cuya imaginación se ha debido de ver inflamada por algo que haya leído en la prensa sensacionalista matutina.

Todas estas historias parecen estar concebidas para otorgar significado a la conducta excepcional, de una manera que implica tanto un estado intencional en el protagonista (una creencia o un deseo) como algún elemento canónico de la cultura (una fiesta nacional, una cuestación o el nacionalismo radical). *La función de la historia es encontrar un estado intencional que mitigue o al menos haga comprensible la desviación respecto al patrón cultural canónico*. Este objetivo es el que presta verosimilitud a una historia. También puede otorgarle una función pacificadora, pero esta cuestión puede esperar hasta un capítulo posterior.

VI

Tras haber examinado tres características de la narración —su secuencialidad, su «indiferencia» fáctica, y su peculiar forma de enfrentarse a las desviaciones de lo canónico—, pasaremos ahora a ocuparnos de su carácter dramático. El análisis clásico de Kenneth Burke sobre el «dramatismo», como lo bautizó él mismo hace casi medio siglo, aún nos sirve como punto de partida²⁴. Las historias bien construidas, según Burke, constan de cinco elementos: un Actor, una Acción, una Meta, un Escenario y un Instrumento, a los que hay que sumar un Problema. El Problema consiste en la existencia de un desequilibrio entre cualquiera de los cinco elementos anteriores: la Acción hacia una Meta resulta inadecuada en un Escenario determinado, como sucedía con las extravagantes maniobras de Don Quijote persiguiendo fines caballerescos; también puede ser que un Actor no encaje en el Escenario, como sucedía con Portnoy en Jerusalén o con Nora en *Casa de muñecas*; o existe un Escenario doble, como ocurre en las historias de espías; o una confusión de las Metas, como pasaba con Emma Bovary.

El dramatismo, en el sentido de Burke, se centra en desviaciones respecto a lo canónico que tienen consecuencias morales, desviaciones que tienen que ver con la legitimidad, el compromiso moral o los

valores. Por consiguiente, las historias tienen que relacionarse necesariamente con lo que es moralmente valorado, moralmente apropiado o moralmente incierto. La noción misma de Problema presupone que las Acciones deben ajustarse adecuadamente a las Metas, los Escenarios deben corresponder a los Instrumentos, y así sucesivamente. Las historias, llevadas a término, son exploraciones de los límites de la legitimidad, como ha señalado Hayden White²⁵. Resultan «semejantes a la vida»; en ellas se explica o, incluso, se corrige moralmente un problema. Y, si el relato está plagado de desproporciones ambiguas, como sucede con frecuencia en la novela posmoderna, es porque los narradores intentan subvertir los medios convencionales mediante los cuales las historias adoptan una actitud moral. Narrar una historia supone ineludiblemente adoptar una postura moral, aun cuando sea una postura moral contra las posturas morales.

Hay otra característica de las narraciones bien construidas; lo que en otro lugar he llamado su «paisaje dual»²⁶. Esto quiere decir que los acontecimientos y las acciones del mundo supuestamente «real» ocurren al mismo tiempo que una serie de acontecimientos mentales en la conciencia de los protagonistas. La existencia de un vínculo discordante entre ambas partes, como el Problema de los cinco elementos burkianos, proporciona fuerza motriz a la narración, como sucede con Píramo y Tisbe, Romeo y Julieta, o Edipo y su esposa/madre Yocasta. Porque las historias tienen que ver con cómo interpretan las cosas los protagonistas, qué significan las cosas para ellos. Esto es algo que se encuentra incorporado al aparato de la historia: el hecho de que ésta implica tanto una convención cultural como una desviación respecto a esta última que puede explicarse a partir del estado intencional de un individuo. Esto otorga a las historias no sólo un *status moral*, sino también un *status epistémico*.

Las narraciones literarias modernistas, por usar la expresión de Eric Kahler, han adoptado un «giro interior» destronando al narrador omnisciente que conocía, por un lado, el mundo «tal y como era» y, por otro, cómo lo interpretaban sus protagonistas²⁷. Al prescindir de él, la novela moderna ha agudizado la sensibilidad contemporánea hacia el conflicto inherente a dos personas que intentan conocer el mundo «exterior» desde perspectivas distintas. Es algo que merece la pena tener en cuenta, ya que ilustra hasta qué punto distintas culturas históricas

se enfrentan a la relación entre los dos «paisajes». Erich Auerbach, que en su *Mimesis* reconstruye la historia de la representación de la realidad en la literatura occidental, comienza con las realidades narrativamente ciertas de la *Odisea* y termina con la fenomenología atenuada de Virginia Woolf en *Al Faro*²⁸. Merece la pena dedicar algo más que una consideración pasajera al hecho de que, desde, pongamos por caso, Flaubert y Conrad hasta el presente, el Problema que mueve la narración literaria se ha hecho, por así decir, más epistémico, se ha visto más atrapado en el choque de significados alternativos, menos implicado en las realidades establecidas de un paisaje de acción. Y quizás haya sucedido lo mismo con las narraciones cotidianas. A este respecto, seguramente la vida debe de haber imitado ya al arte.

Empieza a quedar claro por qué la narración resulta un vehículo tan natural para la psicología popular. La narración trata (casi desde las primeras palabras del niño, como veremos en el siguiente capítulo) del tejido de la acción y la intencionalidad humanas. Media entre el mundo canónico de la cultura y el mundo más idiosincrático de las creencias, los deseos y las esperanzas. Hace que lo excepcional sea comprensible y mantiene a raya a lo siniestro, salvo cuando lo siniestro se necesita como tropo. Reitera las normas de la sociedad sin ser didáctica. Y, como pronto quedará claro, proporciona una base para la retórica sin confrontación. Puede incluso enseñar, conservar recuerdos o alterar el pasado.

VII

Hasta ahora, he dicho muy poco acerca del parentesco estructural o la afinidad entre las narraciones «ficticias» y las «empíricas», cuestión que saqué a la palestra anteriormente al ocuparme de la indiferencia de las narraciones con respecto a la referencia. Dada la especialización de los lenguajes normales para establecer contrastes binarios, ¿por qué ninguno de ellos impone una distinción gramatical o léxica, radical y definitiva, entre las historias que son verdad y las que son imaginarias? Como si se burlara de la distinción, muchas veces la ficción se disfraza con la «retórica de lo real» para conseguir su verosimilitud imaginaria. Y sabemos, especialmente por los estudios sobre la forma autobiográfica,

que las formas ficticias proporcionan muchas veces las líneas estructurales mediante las cuales se organizan las «vidas reales». Curiosamente, la mayoría de las lenguas occidentales retienen en su vocabulario palabras que parecen subvertir perversamente la distinción entre *Dichtung* y *Wahrheit*: *storia* en italiano, *histoire* en francés, *story* en inglés, *historia* en castellano. Si la verdad y la posibilidad resultan inextricables en las narraciones, este hecho debería poner las narraciones de la psicología popular a una extraña luz, dejando al oyente, como si dijéramos, perplejo respecto a qué pertenece al mundo y qué a la imaginación. Ciertamente, muchas veces eso es lo que sucede: ¿es una determinada explicación narrativa simplemente un «buen relato» o es la «realidad» misma? Quiero detenerme un instante en esta curiosa ambigüedad, porque creo que revela algo importante sobre la psicología popular.

Volvamos a nuestra anterior discusión de la *mimesis*. Recordemos la idea de Ricoeur según la cual una «historia» (ya sea real o imaginaria) invita a la reconstrucción de lo que podría haber sucedido. Wolfgang Iser viene a decir lo mismo cuando señala que una característica de la ficción es que coloca los acontecimientos en un «horizonte» más amplio de posibilidades²⁹. En mi libro *Actual Minds, Possible Worlds* intenté mostrar hasta qué punto el lenguaje de una narración bien hecha difiere del de una exposición bien elaborada por el empleo que hace de las «transformaciones subjuntivadoras». Éstas son usos léxicos y gramaticales que realzan estados subjetivos, circunstancias atenuantes y posibilidades alternativas. En aquel libro mostraba que existía un contraste radical entre un relato corto de James Joyce y una descripción etnográfica ejemplar de Martha Weigel sobre la hermandad de sangre entre los penitentes, no sólo por el uso que los autores hacen de esos «subjuntivadores», sino también en la incorporación que de ellos hacen los lectores al hablar sobre lo que habían leído. La «historia» terminaba por estar incluso más subjuntivizada en la memoria de lo que fue escrita; la exposición terminaba en un estado más semejante al del texto original. Es como si, para que una *historia* fuera buena, hubiera que hacerla algo incierta, abierta de algún modo a lecturas alternativas, sujeta a los caprichos de los estados intencionales, indeterminada.

Una historia que consigue alcanzar la incertidumbre o subjuntividad necesaria —que consigue lo que los críticos formalistas rusos

denominaban *literaturnost* o «literariedad»— debe cumplir unas funciones muy especiales para aquellos que caen bajo su dominio. Desgraciadamente, sabemos muy poco sobre esta cuestión, pero me gustaría ofrecer algunas hipótesis puramente especulativas al respecto, si el lector escéptico es indulgente conmigo.

La primera es que entrar en las historias «subjuntivas» es más fácil, resulta más sencillo identificarse con ellas. Con este tipo de historias es posible, como si dijéramos, que «nos las probemos» para ver si su talla psicológica encaja con la nuestra. Si nos sientan bien, las aceptamos; pero, si nos aprietan en nuestra identidad o compiten con compromisos establecidos, las rechazamos. Sospecho que la «omnipotencia de pensamiento» del niño permanece lo suficientemente intacta cuando somos adultos como para que nos encaramemos al proscenio para convertirnos (aunque sólo sea por un momento) en quienquiera que sea que se encuentre sobre el escenario y nos metamos en el aprieto de que se trate. En una palabra, una historia es experiencia vicaria, y el tesoro de narraciones en que podemos entrar incluye, ambigüamente, «relatos de experiencias reales» u ofertas de una imaginación culturalmente conformada.

La segunda hipótesis tiene que ver con cómo se aprende a distinguir, por usar la expresión de Yeats, «entre el baile y el bailarín». Una historia es la historia de *alguien*. A pesar de los esfuerzos literarios del pasado por estilizar al narrador en un «Yo omnisciente», las historias tienen inevitablemente una voz narrativa: los acontecimientos se contemplan a través de un conjunto peculiar de prismas personales. Y, sobre todo, cuando las historias adoptan la forma, como sucede tan a menudo (tal y como veremos en el siguiente capítulo), de justificaciones o «excusas», su tono retórico es evidente. Carecen del carácter de «muerte súbita» de las exposiciones construidas de forma objetiva, en las que las cosas se reflejan «como son». Cuando queremos llevar un relato acerca de algo al dominio de los significados negociados, decimos, irónicamente, que ha sido un «buen cuento» o una «buena historia». Las historias, por consiguiente, son instrumentos especialmente indicados para la negociación social. Y su *status*, aun cuando se consideren historias «veraces», permanece siempre en un terreno a medio camino entre lo real y lo imaginario. El revisionismo perpetuo de los historiadores, el surgimiento de los «docudramas», la invención litera-

ria de la *faction* en contraposición a la *fiction** las conversaciones de almohada de los padres intentando revisar la interpretación de los actos de sus hijos, son todos ejemplos que dan testimonio de esta epistemología ambigua del relato. Ciertamente, la existencia del relato o la historia como forma es una garantía perpetua de que la humanidad siempre «irá más allá» de las versiones recibidas de la realidad. ¿No será por esto por lo que los dictadores tienen que tomar medidas tan draconianas contra los novelistas de una cultura?

Y una última especulación. Es más fácil vivir con versiones alternativas de una historia que con premisas alternativas de una explicación «científica». No tengo respuesta, en ningún sentido psicológicamente profundo, a la cuestión de por qué esto es así, pero tengo una sospecha. *Sabemos* por nuestra propia experiencia de contar historias consecuentes sobre *nosotros mismos* que existe un lado ineludiblemente «humano» en el hecho de dar sentido a algo. Y estamos dispuestos a aceptar una versión diferente simplemente como algo «humano». El espíritu de la Ilustración que llevó a Carl Hempel, como mencionamos antes, a defender la idea de que la historia debería «reducirse» a formas proposicionales verificables había perdido de vista la función negociadora y hermenéutica de la historia.

VIII

Quiero ocuparme ahora del papel que desempeña la psicología popular en forma narrativa en lo que, en términos generales, podríamos llamar la «organización de la experiencia». Me interesan especialmente dos cuestiones. Una de ellas, de carácter más bien tradicional, suele recibir el nombre de elaboración de *marcos* o esquematización; la otra es la *regulación afectiva*. La elaboración de marcos proporciona un medio de «construir» el mundo, de caracterizar su curso, de segmentar los acontecimientos que ocurren en él, etc. Si no fuésemos capaces de elab-

* En inglés, los relatos literarios reciben el nombre genérico de *fiction*: «ficción». Recientemente, se ha acuñado la expresión *faction*, concebida como un juego de palabras, para referirse a los relatos verídicos, realistas. En castellano, el efecto de este retruécano es mucho menor, dada la utilización menos frecuente del término *ficción* en el sentido inglés, y la más frecuente del término *facción* en el sentido de «división interna». [N. del T.]

borar esos marcos, estaríamos perdidos en las tinieblas de una experiencia caótica, y probablemente nuestra especie nunca hubiera sobrevivido.

La manera típica de enmarcar la experiencia (y nuestros recuerdos de ella) es la modalidad narrativa, y Jean Mandler nos ha hecho el favor de acumular las pruebas que demuestran que lo que *no* se estructura de forma narrativa se pierde en la memoria³⁰. La elaboración de marcos prolonga la experiencia en la memoria, donde, como sabemos desde los estudios clásicos de Bartlett, se ve alterada de forma sistemática para adaptarse a nuestras representaciones canónicas del mundo social, y, si no puede alterarse, o bien se olvida o bien se destaca por su excepcionalidad.

A propósito del poder «esquematizador» de las instituciones al que se refiere Bartlett, voy a replantear una cuestión a la que he aludido antes. La experiencia y la memoria del mundo social están fuertemente estructuradas no sólo por concepciones profundamente internalizadas y narrativizadas de la psicología popular, sino también por las instituciones históricamente enraizadas que una cultura elabora para apoyarlas e inculcarlas. Scott Fitzgerald tenía razón al decir que los más ricos son «diferentes», y no sólo porque posean una fortuna: se les *ve* diferentes y, en efecto, actúan como si lo fueran. La «ciencia» misma refuerza estas percepciones y sus transformaciones en la memoria, como sabemos gracias a libros recientes, como el de Cynthia Fuchs Epstein *Deceptive Distinctions*, que demuestra cómo los estereotipos sexuales se han visto acentuados y exagerados de forma sistemática por la elección de los instrumentos con que se medían³⁴. La estructura misma de nuestro vocabulario, aunque puede que no nos fuerce a codificar los acontecimientos humanos de una forma determinada, ciertamente nos predispone a ser culturalmente canónicos.

Detengámonos a considerar esas maneras culturalmente impuestas de dirigir y regular el afecto en interés de la cohesión cultural a las que se refiere Bartlett. En *El Recuerdo* insiste en que lo más característico de los «esquemas de memoria», tal y como él los concibe, es que se encuentran bajo el control de una «actitud» afectiva. En efecto, según él, cualquier «tendencia conflictiva» capaz de alterar el equilibrio individual o amenazar la vida social es igualmente capaz de desestabilizar la organización de la memoria. Es como si la unidad de afecto (en contraste con el «conflicto») fuese una condición para la esquematización económica de la memoria.

Pero Bartlett va aún más lejos. Según él, cuando nos esforzamos por recordar algo, normalmente lo primero que nos viene a la mente es un afecto o una «actitud cargada», es decir, que lo que estamos intentando recordar era algo desagradable, algo que nos resultó embarazoso, algo emocionante, etc. El afecto es algo así como una huella dactilar general del esquema que hay que reconstruir. «El recuerdo es, entonces, una construcción efectuada en gran medida sobre la base de esta actitud, y su efecto general es el de una justificación de la actitud». Según esto, el recuerdo sirve para justificar un afecto, una actitud. El acto de recordar está «cargado», por consiguiente, y cumple una función «retórica» en el proceso de reconstrucción del pasado. Es una reconstrucción concebida para justificar. La retórica, por así decir, determina incluso la forma de «invención» en que nos deslizamos al reconstruir el pasado: «el sujeto confiado se justifica a sí mismo —alcanza una racionalización, por así decir— proporcionando más detalles de los que en realidad hubo; en tanto que el sujeto precavido y dubitativo reacciona de manera opuesta, y encuentra su justificación reduciendo los detalles presentados [en el experimento] en lugar de aumentádolos»³⁵.

Pero me gustaría añadir una dimensión interpersonal o cultural a la descripción de Bartlett. No intentamos sólo convencernos a nosotros mismos con nuestras reconstrucciones de memoria. Recordar el pasado también cumple una función de diálogo. El interlocutor de la persona que recuerda (ya sea estando presente en carne y hueso o en la forma abstracta de un grupo de referencia) ejerce una presión sutil pero continua. Ésta es, sin duda, la clave de los brillantes experimentos del propio Bartlett sobre la reproducción serial, en los que un cuento amerindio, en principio ajeno a la cultura de los sujetos, se convencionaliza culturalmente cuando pasa de un estudiante universitario de Cambridge a otro. Según la expresión de Bartlett, en nuestras reconstrucciones memorísticas creamos un «clima simpático». Pero es un clima simpático no sólo respecto a nosotros, sino también respecto a nuestros interlocutores.

En una palabra, los procesos implicados en «tener y retener» experiencias están informados por esquemas impregnados de concepciones de la psicología popular sobre nuestro mundo: las creencias constituyentes y las narraciones a mayor escala que los contienen en esas configuraciones temporales o tramas a las que hicimos referencia antes.

IX

Pero las narraciones no pueden reducirse meramente a la estructura de su trama o al dramatismo. Ni puede decirse que no sean más que «históricidad» o diacronidad. También son una manera de usar el lenguaje. Ya que parece que su efectividad depende (como ya he señalado al analizar su «subjuntividad») de su «literariedad», incluso al relatar sucesos cotidianos. Las narraciones dependen en una medida sorprendente del poder de los tropos, es decir, de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la implicación y demás figuras. Sin ellos, las narraciones pierden su poder de «ampliar el horizonte de posibilidades», de explorar todo el espectro de conexiones entre lo excepcional y lo corriente³⁶. En efecto, recordemos que Ricoeur se refiere incluso a la *mimesis* como «metáfora de la realidad».

Las narraciones, además, deben ser concretas: deben «ascender a lo particular», como en una ocasión dijo Karl Marx³⁷. Una vez conseguidas sus particularidades, las convierte en tropos: sus Agentes, Acciones, Escenarios, Metas e Instrumentos (y también sus Problemas) se convierten en emblemas. Schweitzer se convierte en la «compasión»; Talleyrand, en la «astucia»; la campaña de Rusia de Napoleón, en la tragedia de la ambición desmedida; el Congreso de Viena, en un ejercicio de maniobras imperiales.

Hay una propiedad descollante compartida por todos estos «emblemas» que los diferencia de las proposiciones lógicas. Impenetrables tanto a la inferencia como a la inducción, se resisten a los procedimientos lógicos para establecer lo que *significan*. Los emblemas, como hemos dicho, se *interpretan*. Leamos tres de las obras de Ibsen: *El pato salvaje*, *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler*. No hay manera de llegar lógicamente a sus condiciones de «verdad». No pueden descomponerse en un conjunto de proposiciones atómicas que nos permitan aplicarles operaciones lógicas. Ni podemos extraer sin ambigüedad su «sustancia». ¿Es el hijo que vuelve en *El pato salvaje* un emblema de la envidia, del idealismo o, como se sugiere veladamente en sus últimas líneas, representa a todos aquellos que están «destinados a ser el decimotercer invitado de la cena»? ¿Es Nora, en *Casa de muñecas*, una feminista prematura, una narcisista frustrada o una mujer que paga el elevado precio de la respetabilidad? Y Hedda: ¿Es una historia sobre el hijo malcriado

de un padre famoso, sobre la muerte implícita en la esperanza de perfección, sobre la inevitable complicidad que se da en el autoengaño? La interpretación que ofrecemos, con independencia de que sea histórica, literaria o judicial, siempre es, como ya hemos señalado, normativa. No se puede defender ninguna de estas interpretaciones sin adoptar una postura moral y una actitud retórica. Igual que no podemos interpretar unívocamente las versiones de las dos partes en una disputa familiar, o los argumentos de ambas partes en una causa sobre la Primera Enmienda en el Tribunal Supremo de los Estados Unidos. En efecto, el acto de habla mismo que supone «contar una historia» —ya sea de la vida real o imaginaria— advierte al espectador de que su significado no puede establecerse recurriendo a las reglas de Frege y Russell sobre el sentido y la referencia³⁸. Interpretamos las historias por su verosimilitud, por su «apariencia de verdad», o, para ser más exactos, por su «similitud a la vida».

Los significados interpretativos del tipo a que nos referimos son metafóricos, alusivos, muy sensibles al contexto. Pero son la moneda de la cultura y de su psicología popular narrativizada. El significado, en este sentido, difiere de una forma fundamental de lo que para los filósofos de la tradición angloamericana dominante quiere decir la palabra «significado». ¿Quiere esto decir que el «significado cultural» tiene que ser, por consiguiente, una categoría totalmente impresionista o literaria? Si así fuera, no habría demasiado buenos augurios para una psicología cultural que tendría como piedra angular el concepto «más impreciso» de significado. Pero no creo que esto sea así, y voy a explicar por qué.

A comienzos del siglo XX, la filosofía angloamericana dio la espalda a lo que tradicionalmente se conoce con el nombre de «psicologismo». No hay que confundir el *proceso* de pensar, por un lado, y el «pensamiento puro», por otro. El primero es totalmente irrelevante para el ámbito del significado en su sentido filosófico: es subjetivo, privado, sensible al contexto e idiosincrático; mientras que los pensamientos puros, encarnados en proposiciones, son compartidos, públicos y susceptibles de escrutinio riguroso. Los primeros filósofos angloamericanos (e incluyó a Gottlob Frege entre ellos, dado que él fue quien inspiró el movimiento) veían con recelo el lenguaje natural y prefirieron desarrollar su cometido en el medio descontextualizado de la lógica

formal³⁹. Nadie dudaba de que el modo en que las mentes individuales llegaban a captar los significados idiosincráticos constituyese un problema genuino, pero se consideraba que éste no era un problema esencial de la filosofía. El problema filosófico era, más bien, determinar los significados de las oraciones o las proposiciones *escritas*. Para hacerlo, había que establecer su referencia y sentido: la referencia, determinando las condiciones de verdad de una oración; el sentido, estableciendo con qué otras oraciones podría relacionarse. La verdad era objetiva: las oraciones son verdaderas o falsas con independencia de que nosotros nos demos cuenta o no de que lo son. El sentido en general era independiente de cualquier sentido particular o privado, cuestión que nunca llegó a desarrollarse del todo, probablemente porque era imposible hacerlo. En estas condiciones, el significado se convirtió en una herramienta de los filósofos, un instrumento formal de análisis lógico.

Las oraciones descontextualizadas de la tradición lógica formal aparecen como «emitidas por nadie en ninguna parte», son como textos autónomos, «huérfanos»⁴⁰. Para establecer el significado de este tipo de textos hay que recurrir a un conjunto de operaciones formales sumamente abstractas. Muchos psicólogos, lingüistas, antropólogos y un número cada vez mayor de filósofos empezaron a quejarse de que la dependencia del significado respecto a las condiciones de «verificación» hacía que el concepto humano, más amplio, de significado relacionado con el uso quedase virtualmente fuera de juego.

Conducidos por la teoría de los actos de habla, bajo la inspiración directa de John Austin y la indirecta de Wittgenstein, durante los últimos treinta años, los investigadores de la mente han concentrado sus esfuerzos en restaurar el contexto comunicativo en el análisis del significado⁴¹. Aunque en la tradición clásica, las emisiones lingüísticas se trataban como locuciones descontextualizadas y «huérfanas», también podían tratarse de manera sistemática como la expresión de la intención comunicativa del hablante. Y, en la misma línea, podía plantearse la cuestión de si el significado del hablante era captado o «absorbido» por el oyente y qué era lo que determinaba esa captación. Como todos nosotros sabemos, esa captación depende de que el hablante y el oyente comparten un conjunto de convenciones para comunicar diferentes tipos de significado. Y estos significados no se limitaban a cuestiones relativas a la referencia y la verdad.

Las emisiones lingüísticas encarnaban muchas más intenciones que la mera referencia: pedir, prometer, advertir e incluso, a veces, realizar una función cultural de carácter ritual, como sucede en el bautismo. Las convenciones compartidas que hacían que la emisión lingüística de un hablante encajase con las condiciones de su utilización no eran condiciones de verdad, sino *condiciones de felicidad*: reglas relativas no sólo al contenido proposicional de una oración, sino también a unas precondiciones contextuales necesarias, a la sinceridad del intercambio y a las condiciones esenciales que definen la naturaleza del acto de habla (por ejemplo, para poder «prometer» hay que ser capaz de cumplir). Más adelante, Paul Grice enriqueció esta descripción poniendo de manifiesto que todas estas convenciones estaban, a su vez, limitadas por el Principio de Cooperación, al que me he referido con anterioridad (un conjunto de máximas relativas a la brevedad, pertinencia, claridad y sinceridad de los intercambios conversacionales)⁴². Y, a partir de todo esto, se desarrolló la magnífica idea de que el significado también puede generarse violando esas máximas de una forma convencional.

Con la introducción de las condiciones de felicidad y de las máximas de Grice, el «texto huérfano» escrito en la pizarra del lógico dejó su sitio al habla localizada en un contexto, portadora de la fuerza ilocutiva de la intención de un hablante. El significado del habla localizada se hizo cultural y convencional. Y su análisis pasó a estar empíricamente basado y justificado en lugar de ser meramente intuitivo. Es en este sentido en el que he propuesto la restauración del proceso de construir significados como la esencia de la psicología cultural, de una Revolución Cognitiva renovada. Creo que el concepto de «significado», entendido de esta manera y según estos principios, ha vuelto a conectar las convenciones lingüísticas con la red de convenciones que constituyen una cultura.

Una última palabra acerca del significado, especialmente porque puede depender de la capacidad de captar una narración de la que forme parte. He introducido el concepto de narración en deferencia al hecho obvio de que, al comprender los fenómenos culturales, la gente no se enfrenta al mundo acontecimiento por acontecimiento; o a un texto, frase por frase. Los acontecimientos y las frases se enmarcan en estructuras mayores, ya sean los esquemas de la teoría de la memoria

de Bartlett, los «planes» de Schank y Abelson o los marcos propuestos por Van Dijk⁴³. Estas estructuras mayores proporcionan un contexto interpretativo para los componentes que abarcan. Así, por ejemplo, Elizabeth Bruss y Wolfgang Iser dan cada uno una descripción de principio del «superacto de habla» que constituye un relato de ficción, o Philippe Lejeune describe sistemáticamente la empresa en que uno se embarca como escritor o como lector al entrar en lo que él ha bautizado con el nombre de «pacto autobiográfico»⁴⁴. O podemos imaginarnos intentando especificar las condiciones relativas al significado de determinadas frases que siguen a la exhortación inicial «oremos». Bajo el signo de ésta, la expresión «el pan nuestro de cada día dánoslo hoy» no debe tomarse como una petición, sino, digamos, como un acto de reverencia o de fe. Y, para entenderlo en su contexto, hay que interpretarlo como un tropo.

Creo que sólo podremos comprender los principios que rigen la interpretación y elaboración de los significados, en la medida en que sea mos capaces de especificar la estructura y coherencia de los contextos más amplios en que se crean y transmiten significados específicos. Ése es el motivo por el que he querido cerrar este capítulo con una clarificación del problema del significado. Lo cierto es que rechazar la importancia teórica que el significado tiene para la psicología argumentando que es un concepto «vago» no nos va a llevar a ninguna parte. Su vaguedad estaba en el ojo del lógico formal de ayer. Hoy hemos superado ya esa postura.